

fen hinweg. Auch dies zeigt wieder die ausgewogene und überlegte Disposition dieser Ausstellung, die es schafft, den Besucher in jedem der Räume zu fesseln und zu interessieren. Als Schlüssel hierfür fungieren die unaufdringlichen Mottos der Ausstellungseinheiten, die dem Stundengebet, den Psalmen, der Benediktusregel, der Kirchweihliturgie, dem Hebräerbrief und dem Buch der Sprüche entnommen sind und bis zum 15. Raum, der Burgkapelle, als Weggefährten zu den Exponenten führen. Erst zuletzt erfolgt eine Selbstdarstellung des Residenzschlosses der Gurker Bischöfe, aus dessen Bibliotheksbestand sich Beachtliches an liturgischen Handschriften und besonders der Wirkteppich aus der Mitte des 15. Jahrhunderts mit Wildleuten und Fabeltieren (Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Nr. T 9124; Kat. Nr. 15.1) erhalten hat. Schade, daß kein Hinweis auf den aus der Filiationkirche St. Martin zu Wasai im Glantal transferierten Kapellenaltar, der mit seinem ikonographisch so interessanten Altarbild von 1688 den leidenden Hiob als alttestamentlichen Heiligen zeigt, erfolgte. Über dieses in Kärnten allgemein verbreitete Thema berichtete jedoch inzwischen Oskar Moser in der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde (Bd. 91, H. 3, Wien 1988).

Mit dem Jubiläumsjahr der hl. Hemma von Gurk und der ihr gewidmeten Landesausstellung tritt auch die Benediktinische Zeit in „St. Hemma“ in Gurk wieder mehr in den Mittelpunkt. Waltraud Krassnig bringt im Beitragsteil des Katalogs „Notizen zur Geschichte des Benediktinerinnenklosters“ (S. 70 f.); danach kamen am 12. September 1890 5 Schwestern aus Nonnberg/Salzburg nach Gurk, wo sie bis zum 10. April 1921 in der Schulbildung tätig waren. Die Auflösung Gurks als Nonnenkonvent führte schließlich 1923 zur Gründung von St. Erentraud in Kellenried bei Ravensburg, bis dahin (1924) verblieb die Restgruppe der Nonnen in St. Gabriel zu Bertholdstein bei Feldbach. Mit ein Grund für die Auflösung war die Unterlassung einer Erlaubniseinholung in Rom zur Umwandlung in ein von Nonnberg unabhängiges, eigenständiges Priorat. Es zeugt von historischem Einblick und von gründlicher wissenschaftlicher Arbeit, daß auch diese benediktinische Zeit für Gurk nicht übergangen wurde, wenngleich 33 Jahre gegenüber der vielhundertjährigen und tief verwurzelten Tradition des Hemma-Kultes in Kärnten in kaum einem Vergleich stehen.

Göttweig

Gregor M. Lechner OSB

LANDESAUSSTELLUNG NIEDERÖSTERREICH 1988:

Karl Brunner, Gottfried Stangler (Red.), Seitenstetten, *Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs*. Katalog des NÖ. Landesmuseums NF Nr. 205, Wien 1988, ISBN 3-900-464-73-10

Der Ausstellungstitel und das Benediktinerstift Seitenstetten, der Präsentationsort der NÖ. Landesausstellung, lassen vermuten, daß frühe Kunstwerke aus der beginnenden Mönchskolonisation in Seitenstetten und aus dem umgebenden Mostviertel zur Ausstellung gelangen. Diese Erwartung wird noch dadurch bestärkt, daß das Ausstellungsplakat den Majestas-Christus aus der Elfenbeinschnitzerei vor der Jahrtausendwende mit der Darstellung der Stiftung Magdeburgs durch Kaiser Otto I. eingeblendet hat. Dieses Elfenbein erhielt Seitenstetten seinerzeit durch Erzbischof Wichmann, dem letzten Sohn des Grafen Gero; die Kostbarkeit wurde aber in Notzeiten vor dem 2. Weltkrieg an das Metropolitan Museum in New York veräußert. Das so bedeutende Exponat war in einer gediegenen Kopie in der Ausstellung vertreten, doch leider so versteckt präsentiert, als wollte man nur ungern an den seinerzeitigen Veräußerungsverkauf weit unter dem Bedeutungswert rühren. Im Katalog hat es nicht einmal zu einer Abbildung gereicht, geschweige denn zu einer wissenschaftlichen Behandlung. So war es auch nicht möglich, auf das neu entdeckte Majestaselfenbein als Buchdeckel in der Bibliothek des großherzoglichen Palastes zu Luxembourg hinzuweisen, dem das Seitenstettener Elfenbein am nächsten steht.

Die vorhandenen Exponate des 11.-13. Jahrhunderts stehen alle mit der Seitenstettener Klostergründung und dem Mutterkloster Göttweig im Zusammenhang. Diese wenigen Stücke sind – da schon vielfach ausgestellt – bereits bekannt und schnell besehen. In der

Ausstellungsabfolge schließt beinahe nahtlos die Barockepoche an. Die spätgotischen Tafelbilder, vielfach erstmals zu sehende bedeutende Stücke wie etwa vom Nachfolger des Schottenmeisters, auch Meister von Seitenstetten genannt (Nr. 8. 1–2), die ikonographisch interessante eigenständige Tafel mit den Benediktinerpäpsten (8.4) um 1500, der Meister des Altars von Gampern (1505) unter Cranachs Einfluß oder jene vom Meister der Kremsmünsterer Katharinenlegende (8.9), sie alle sind aus konservatorischen Gründen in einem eigenen Galerieraum präsentiert und fallen so aus der chronologischen Abfolge. Die Barockepoche zeigt erfreulich breit die Baugeschichte der Abtei. Viel Planmaterial und informative Bauparallelen (bearbeitet von Friedrich B. Polleroß) verdeutlichen dies. Ein seltenes Exponat dabei ist der Grundriß von Wenzel Sauer (?) des Stiftes Pannonhalma (Nr. 6.34) von 1777. Als „Ausstellungsführer“ dient an den diversen Kristallisationspunkten das Ausstellungsmaskotchen, die Mönchskarikatur Udoschalk, der mehr störend als erheiternd wirkt und eigentlich eine museumspädagogische Fehlleistung darstellt. Höchstens von kindlichen Ausstellungsbesuchern angenommen, wirkt die Figur nahezu peinlich, besonders, wenn hausinterne Benediktinermönche konkurrieren. Überhaupt scheint die Museumpädagogik und Ausstellungsdidaktik manchmal seltsame Blüten zu treiben, beispielsweise die Darlegungen Martin Mayrhofer (S. 13, 14, 69), besonders aber dessen Beitrag über den Marmorsaal und die Komposition des Trogerfreskos (S. 210) vom Jahre 1735. Auch der Teil II der Ausstellung hat hiervon etwas abbekommen, nämlich vor dem Eintritt in die Kirche, die dankenswerterweise in den Ausstellungsrundgang mit einbezogen wurde. Die zugehörige Videoschau ist leider etwas zu lang geraten und hätte ohne die auffallende Egozentrik mit hervorgekehrtem Verkündigungscharakter die eigentliche Intention einprägsamer erfüllt.

Der Gemäldebestand Seitenstettens ist erstaunlich breit gefächert. Diese Vielfalt kommt gerade durch eine derartige Selbstpräsentation bestens zum Ausdruck. Der Besucher wähnt sich in einer öffentlichen Galerie, so bedeutende Bilder sind vorhanden: Erste Nennung verdient die farblich überragende Engelpietà des Giuseppe Bazzani (1690–1769; Nr. 9.2). Über wichtige Werke Alessandro Magnascos (1667–1749) mit der Katechese im Kirchenraum und dem Synagogengottesdienst sollte ikonographisch nochmals gesondert nachgeforscht werden, auch scheint sich hinter dem „Refektorium der Mönche“ (9.6) und der „Klosterbibliothek“ mehr als nur monastisches Genre zu befinden. Diese Werke müßten sämtlich auf dem Hintergrund der Ordensregel neu überdacht und interpretiert werden, um so zum eigentlichen Kern der Aussage vorzudringen. Sicherlich ist in einer Landesausstellung dafür nicht Raum, doch müßte die Vorstellung der Bilder dieses Anliegen wachhalten, es könnte sich eine völlig neue Ikonographie bei Magnasco ergeben. Weitere Erwähnung verdienen die Landschaften des Roelant Savery (10.2), des David Le Clerc (10. 12–13) und die Flußlandschaft von Max Joseph Schinnagl (Nr. 10.18), deren Abbildung man vermißt. Die Stillleben sind nicht minder bedeutend, immerhin solche von Franz Werner von Tamm (Nr. 11. 1–3), vor allem aber die von Martino Altomonte (11. 4–5) und Jan van Kessel d. Ä. (11. 5–6). Die Pendants verweisen eigentlich auf eine alte Bildergalerie in Seitenstetten in symmetrischer Tafelung. Der Trogerbestand ist so umfangreich, daß sich dafür ein eigener Beitrag von Michael Krapf lohnte. Leider sind dem Betrachter öfters Plexiglasvitrinen im Weg; so wird Christus am Ölberg (12.6) von der Vitrine mit der Kopie des Samariterinnen-Brunnens von Sichern nach Georg Raphael Donner (Nr. 12.17) geradezu verstellt. Die Beleuchtung der Bilder ließ sich nicht immer optimal lösen, der Besucher muß häufig Reflexe und Spiegelungen in Kauf nehmen. Ein eigener Raum ist der Graphischen Sammlung des Stiftes gewidmet, die ca. 10 000 Blätter umfaßt und von Gertraud Klimesch Bearbeitung erfuh. Sie bringt eine Auswahl von interessanten Blättern, wie sie jedoch in den anderen Stiftsammlungen auch keine Seltenheit sind. Lediglich die Seitenstettener Apostelfolge (Nr. 21.1–11) des Regensburger Meisters Albrecht Altdorfer (1480 ca. – 1538) auf farbig grundiertem Papier verdient außerordentliche Beachtung, nicht nur wegen des Altdorferjubiläums. Die Blätter kamen durch P. Joseph Schaukegl 1765 in einem Klebeband ins Stift und stellen den einmaligen Kern der Graphischen Sammlung dar. Der Paramentenbestand, bearbeitet von Dora Heinz, zeigt viele Parallelen mit anderen Stiften, was wir

sicherlich auch wieder in der nächstjährigen Landesausstellung im Stift Melk werden feststellen können. Nicht selten scheinen sogar dieselben Perlhefter und Sticker auf. Die Passionskassel, eine Wiener Arbeit von 1763 des Wilhelm Jakob Seberth (Nr. 31.21) fällt allerdings mit ihren figürlichen Stickereien aus dem Rahmen des Üblichen und muß auf graphischen Vorlagen oder Thesenblättern basieren. In diesem Zusammenhang muß auch das seltene Grazer Thesenblatt mit der Darstellung der mystischen Vermählung der hl. Katharina von Alexandrien von Christian Rugendas nach Johann Evangelist Holzer 1760 erwähnt werden, da es bisher im Oevre Holzers nicht bekannt war (Kat. Nr. 21.30). Die Ausstattung der Paramentenkammer nimmt durch auf Glas aufbrachte Täfelungslinien Anleihe bei hölzernen Sakristeischränken, was wohl deren einheitliches Ensemble andeutet, jedoch die Totalsicht auf die Paramente stört. Diesem Raum gliedert sich unmittelbar die Schatzkammer mit dem Seitenstettener Weihrauchfaß (Nr. 31.1) von 1520 an, das monographische Bearbeitung erfahren hat. Nicht minder bedeutend scheint aber auch das heute im Privatbesitz befindliche romanische Rauchfaß des 13. Jahrhunderts aus Südtirol zu sein. Seit 1964 (Romanische Kunst in Krems – Stein Nr. 145) ist man ihm nicht mehr begegnet. Nützlich erweist sich die Gegenüberstellung der gotischen und ergänzten Seitenstettener Monstranz von 1636 des Meisters L.W. (Nr. 31.10) mit der zu Göttweig gehörigen in Rabenstein/Pielach (Nr. 31.9), denn so ermöglicht ein Vergleich wenigstens die passende optische Ergänzung der Letzteren in Richtung ursprünglichen Aussehens. In diesem Raum stellt sich bis hin zur Videokunst auch die Sonntagberger Dreifaltigkeitswallfahrt vor. Leider ist das Hauptstück dieser Sektion sehr ins Abseits gerückt, nämlich die Wallfahrtsmonstranz (38.5) der Wiener Goldschmiede Joseph Wilhelm Riedl und Franz Kickh von 1762. Sie hätte wohl im Mittelpunkt stehen dürfen, und im Katalog vermißt man schmerzlich Detailaufnahmen. Der dominierende Ausstellungsbegleiter dieser Landesausstellung ist jedenfalls Martin Johann Schmidt, genannt Kremser Schmidt. Neben dem reichen eigenen Gemäldebestand dieses Meisters, meist noch im räumlichen Verband und in situ, wurden zudem auch viele Parallelbeispiele zusammengetragen, so daß man gelegentlich in einer Kremser Schmidt-Ausstellung zu sein glaubt. Kaum anderswo läßt es sich aufmerksamer über die Schulter dieses Autodidakten blicken und wenn man in der Skulpturensammlung noch die Reliefs und Figuren eines Josef Thaddäus Stammel (22. 1 – 8), bearbeitet von Stefan Krenn, hinzuzählt, dann meint man, im „Vierkanter Gottes“ von Seitenstetten Barock total zu erleben und hat die Nähe zur Ostarichi-Urkunde völlig vergessen und das Mönchtum an der Wiege Österreichs als Themenverfehlung längst toleriert.

Göttweig

Gregor M. Lechner OSB

SIBYLLE APPUHN-RADTKE: *Das Thesenblatt im Hochbarock*. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians. Verlag Anton H. Konrad Weißenhorn 1988, ISBN 3-87437-251-0.

Mit vorliegender Edition liegt erstmals ein umfassendes und gründliches Werk über die Gattung Thesenblatt vor. Soviel sei gleich vorweggenommen, das überdimensionierte (H. 38cm x Br. 27cm) Werk ist mit größter Sorgfalt und adäquatem Aufwand des Verlages gedruckt worden. Das Papier hat Chamoischarakter, um altes Material vorzugeben. Die meisten Graphiken sind ohne Zwischenfoto direkt vom Original abgenommen, was höchste Brillanz gewährleistet. Speziell diese Arbeitsweise verdient Hervorhebung, weil sie bei den oft ausufernden Formaten von Thesenblättern eine technische Meisterleistung darstellt. Hinzu kommt die erfreuliche Eliminierung der Falten und Knicke auf den ehemals zusammengelegten Thesenblättern, die bevorzugt aus mehreren, fallweise bis zu 12 aneinandergefügten Plattenabzügen bestehen. Das Werk bringt insgesamt 69 Thesenblätter des Augsburger Kupferstechers Bartholomäus Kilian (1630–1696), des letzten Stechers der Familie Kilian, dessen große Kunstsammlung nach seinem Ableben in den Besitz der Augsburger Stadtbibliothek gelangte. Es ergibt sich damit ein Catalogue raisonné Kilianscher Thesenblätter, wobei jedes einzelne Blatt als gesamtes, oftmals auch im Detail und in den Vorlagen abgebildet ist. Besonderes Augenmerk wird auf die